مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م١٧ع٢، ص ص: ٢١٣-٢٤٥ (٢٠٠٩م/١٤٣٠هـ)

البعد الفني في معالجة المعنى في التراث النقدي

حمدان عطية أحمد الزهراني

أستاذ مساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة الملك عبدالعزيز- جدة - المملكة العربية السعودية

المستخلص. يحاول هذا البحث أن يقدم تحليلاً منهجيًا ودراسة نقدية لمعالجة المعنى في التراث النقدي العربي من خلال تناول مفهوم المعنى وعلاقته بالمبدع والمتلقي على حدّ سواء، ويدرس طبيعة الآراء والمواقف النقدية التي تردد فيها هذا المصطلح في مباحث أبرز النقاد القدماء، موضحًا الفرق بين مفهومين للمعنى: المفهوم العقلي العام والمفهوم الفني الخاص. كما عرض البحث العلاقة القائمة بين المعنى والمتلقي من حيث اتساع المعنى وتعدد صوره، والوقوف على كيفية تأويله وتفسيره.

وناقش البحث المعنى في سياق الصورة محاولاً الكشف عن علاقة المعنى بالصورة الذهنية والحسية، وبين كيف أن المعنى لا تتجسّد فكرته وتتضح دلالته إلا من خلال الصورة الفنية والصياغة التعبيرية.

مقدمة

لقد حظيت مشكلة المعنى في النقد الأدبي منذ وقت مبكر بدراسات عديدة ومتباينة، أسهمت بشكل كبير في الكشف عن جذور قضية المعنى وبيان أصولها وتحديد مفاهيمها، غير أنه على الرغم من ذلك نجد أن الحاجة إلى تبين أبعاد

هذه القضية في التراث لا زالت قائمة، نظرًا لاحتجاب المعنى دائمًا خلف اللفظ، ونظرًا لتباين الرؤى الفلسفية والنقدية التي حملت أبعادًا ذهنية متفاوتة في إدراك قيم المعنى في العبارة الأدبية. ولقد واجهت النظريات المعاصرة التي تناولت قضية المعنى صعوبات كبيرة مما دفع بعضها إلى القول بأن البحث في المعنى ربما يوصل إلى طريق مسدود، أو أنه بحث في غاية الصعوبة، وقد لمس القدماء هذه المعضلة فجاءت أطروحاتهم عن المعنى وتصوراتهم له متعددة، ومتباينة، تصل إلى حد التناقض أحيانًا، مما جعل باحثًا معاصرًا يعتقد بأن الخبرة بالمعنى في النقد العربي يكتنفها ضباب واستعمالات غير دقيقة(١). وذلك بسبب الغموض المتزايد للمصطلحات والألفاظ الواردة في مباحث المعنى، وعلى رأسها لفظ المعنى نفسه، الذي تناولته الدراسات الحديثة بالتأويل والتفسير، وطرحت فيه كثير من الآراء الدقيقة وغير الدقيقة واستخدمت في دراسته مجموعة من النظريات(٢)، وقد قام الأستاذان "أوجدن" و"ريتشارد" بتخصيص كتاب كامل لمعالجة "معنى المعنى"، وتجميع ما لا يقل عن ستة عشر تعريفًا للمعنى(٣)، هذا فضلاً عما ورد له في مؤلفات الآخرين من شروح وتعريفات وتعليقات.

وفي الدرس النقدي القديم لا يخفى على المتأمل في أشكال الثقافة العربية أن الاهتمام بقضية لفظ المعنى قد ظهر في حقول معرفية مختلفة على مر العصور، حيث نجده بارزًا في بيئة الفلاسفة والأصوليين وعند المتكلمين وعند النقاد واللغويين وفي دراسات علماء البلاغة والبيان.

---

(١) **مصطفى ناصف**، *نظرية المعنى في النقد العربي*، ص ٩.

(٢) كتب خالد الجبر بحثًا عن معالجة المعنى في التراث الفكري، وضح فيه الجدل الذي كان قائمًا بين الفلاسفة والأصوليين والفقهاء والمفسرين حول ثبات المعنى، وتغير الدلالة والفرق بين التأويل والتفسير والخلاف حول مفهوم معنى النص في سياق التلقي. *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*، العدد: ٢٣/٩٠، ٢٠٠٥م، ص ص: ١٠١-١٥٨.

(٣) **ريتشارد، وأوجدن**، *معنى المعنى*، ص ص: ١٨٥ - ١٨٨.

المعنى في ضوء الثنائية

شاع بين الباحثين في البلاغة العربية أن قضية اللفظ والمعنى نشأت أول ما نشأت في البيئة الدينية قبل أن يعرفها الميدان الأدبي، ذلك أن أساس الاهتمام بها هو خدمة النص القرآني وبيان قضية مواطن الإعجاز فيه، ثم تبلورت بعد ذلك فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى، وكانت الخطوة الأولى في بيئة المعتزلة الذين ألحوا على فكرة المجاز في تفسير القرآن وتأول معانيه. ثم زادت حدة الفصل بما انتهى إليه الأشاعرة من التفرقة بين المدلول "والدال" في النص القرآني(١).

فكان كل عالم من هؤلاء ينطلق في تحديد موقفه من قضية اللفظ والمعنى من التصور الذي يخدم مذهبه وأفكاره، ويمكن أن يقال إن صحيفة بشر بن المعتمر - وهو أحد أئمة المعتزلة - من أقدم الآثار التي تناولت عنصري النص ووضعت خصائص لكلا المتلازمين في النص "ومن أراغ معنى كريمًا فليلتمس له لفظًا كريمًا، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، .. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام مقال"(٢). والجاحظ في أكثر النصوص التي وردت عنه في هذه القضية يؤكد فكرة المطابقة بين عنصري النص التي قال بها بشر بن المعتمر وإن طارت أصداء مقولته "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ..."(٣). فإنه وإن قدم اللفظ تارة والمعنى تارة أخرى فإن ذلك لا يوحي بتضاد أو تناقض لأن ما عناه الجاحظ هو تلك المعاني التي لم تتشكل بعد في صياغة أدبية. وبسبب من مقولة الجاحظ هذه انساق أبو هلال العسكري إلى نصرة الألفاظ على

---

(١) **جابر عصفور**، *الصورة الفنية*، ص ٣١٤. و**علي العماري**، *اللفظ والمعنى*، ص ٥٤ وما بعدها.
(٢) **عمرو بن بحر الجاحظ**، *البيان والتبيين*، ج١، ص ١٣٥.
(٣) **الجاحظ**، *الحيوان*، ج٣، ص ١٣١.

المعاني حيث توهم إرادة الجاحظ لهذه الفكرة،(١). وقد فسر عبدالقاهر الجرجاني هذه المقولة على نحو ينأى بالجاحظ عن أن يقصد تفضيل الألفاظ على المعاني في النص(٢).

ويظهر اهتمام اللغويين بطبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى من خلال معالجتهم للوظائف الدلالية الكبرى في اللغة، ولعل أقدم صور التعبير عن العلاقة بين اللفظ والمعنى ما نجده عند سيبويه حين وضع الرمز الصوتي وصيغته الصرفية في جهة ومدلوله الجزئي في جهة أخرى، ذلك أن الكلم ينصرف إلى اسم وفعل وحرف "جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل"(٣).

هذا على مستوى الكلمات، أما على مستوى العبارات فقد فرق سيبويه بين الكلام المستقيم الحسن والمستقيم القبيح، وذهب إلى أنه "ليس شيء فيما يضطر إليه العرب إلا وهم يحاولون به وجهًا من المعنى"(٤).

ثم أصبح المعنى في الدراسات اللغوية التي نشأت في أحضان اللغويين والنحاة ــ وإن اتسمت بسمات ــ الاتجاه إلى المبنى، هو الموضوع الأول والأخير في دراسة أشكال التعبير المختلفة، وظلت العناية باللفظ والبحث عن المعنى في كل قياس لفظي. والاسم في رأي ابن فارس إنما جعل تنويهًا ودلالة على المعنى، وابن جني يعتبر أن زينة الألفاظ وحليتها لم يقصد به إلا تحصين المعاني "فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها وحموا حواشيها وهذبوها وصقلوا غروبها وأرهفوها فلا ترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني وتنويه بها ..."(٥).

---

(١) **العسكري**، *الصناعتين*، ص ٧٥.

(٢) **الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*، ص ٤٠.

(٣) **سيبويه**، *الكتاب*، تحقيق عبدالسلام هارون، الخانجي، ج١، ١٩٨٨م، ص ٩.

(٤) **سيبويه**، *الكتاب*، ج١، ص ١٢٢.

(٥) **ابن جني**، *الخصائص*، ج١، ص ٢١٥.

وتناول الفلاسفة هذه القضية في ضوء مفهوم الهيولي والصورة التي نقلها إلى العربية شراح أرسطو، وقالوا إن العلاقة بين العنصرين وثيقة فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل دون صورة(١)، ومن هذا المنطلق فإنه لا إمكان لانبثاق المعنى إلى الوجود الفعلي إلا باللفظ ولا يتحقق له الكمال إلا بالتطابق بين الدوال والمدلولات، وأحسن الكلام عند أبي حيان التوحيدي "ما رق لفظه ولطف معناه"(٢)، وقد قرر ابن سينا في "الإشارات والتنبيهات" أن اللفظ يدل على علم المعنى من ثلاثة وجوه، إما على سبيل المطابقة بأن يكون اللفظ موضوعًا لذلك المعنى وبإزائه، وإما على سبيل التضمن بأن يكون المعنى جزءًا من المعنى الذي يطابقه اللفظ، وإما على سبيل الامتناع والالتزام بأن يكون اللفظ دالاً بالمطابقة على المعنى(٣)، وإدراك هذه العلاقة عند الفلاسفة القدامى نجدها كذلك عند الغزالي الذي جعل الألفاظ من المعاني على أربعة منازل (المشتركة، والمتواطئة، والمترادفة، والمتزايلة)(٤). وظل طرح هذه القضية ممتدًا في الفكر الفلسفي على النحو الذي نجده عند الكندي وابن رشد والفارابي وإخوان الصفاء، الذين سلموا بفكرة التكامل الوجودي القائم بين الألفاظ والمعاني المشابه لتكامل الأرواح والأجساد، إذ يستحيل لديهم إخراج المعنى من كمون العدم إلى الوجود ما لم يصنع لفظًا، لأن كل معنى لا يمكن أن يعبر عنه بلفظ ما في لغة ما فلا سبيل إلى معرفته(٥)، وقد قاد هذا التصور الفلسفي عددًا من النقاد ومنهم قدامة بن جعفر وغيره من الذين نظروا إلى الشعر على أنه صناعة عقلية، وأن "معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها

---

(١) **جابر عصفور**، *الصورة الفنية*، ص ٣١٥.

(٢) **أبو حيان التوحيدي**، *الإمتاع والمؤانسة*، ج٢، ص ١٤٥.

(٣) **ابن سينا**، *الإشارات والتنبيهات*، ص ٩٢.

(٤) **أبو حامد الغزالي**، *معيار العلم*، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩م، ص ٧٢.

(٥) **إخوان الصفاء**، *الرسائل*، ج٣، ص ١٢٠.

من شيء موضوع يقبل تأثير الصور"(١)، وكذلك الآمدي الذي ذهب إلى أن صحة التأليف في الشعر هي أقوى دعائمه "فكل من كان أصح تأليفًا كان أقوى بتلك الصناعة"(٢).

واهتم الأصوليون بهذه القضية من منطلق اهتمامهم باللغة وما تفضي إليه من فهم لمقاصد الشرع، فدرسوا المعنى من أجل استنباط الأحكام الفقهية من النصوص، فقسموا دلالة الألفاظ المفردة إلى مترادفة ومشتركة ومطلقة ومتعددة، وتناولوا الصيغ والعبارات واهتموا بدلالة السياق والاستعمال، لكن المعنى عندهم لا يكون معنى عرفيًا أو اجتماعيًا وإنما هو عقلي لا صلة له بالعرف العام، فنظروا إلى الكلمة من حيث معناها باعتبارات مختلفة هي الوضع والاستعمال والوضوح والقصد(٣)، فالألفاظ كما يذهب ابن قيم الجوزية "لم تقصد لذواتها وإنما هي أدلة يستدل بها على مراد المتكلم فإذا ظهر مراده ووضح بأي طريق كان عمل بمقتضاه سواء كانت بإشارة أو كتابه أو بإيماءة أو دلالة عقلية أو قرينة حالية"(٤). وبحث البلاغيون العلاقة بين اللفظ والمعنى، ولا شك أن أهم ما توقفوا عنده في هذه القضية هو المجاز الذي عبروا عنه أيضًا بالعدول، أو التوسع أو إخراج القول غير مخرج العادة أو غير ذلك من التعبيرات والمصطلحات، واستخدموه في تفسير القرآن وبيان إعجازه وفي تحليل الخطاب الشعري واعتمدوه وسيلة من وسائل التعبير وفنًا من فنون القول.

كما في مؤلفات كل من الباقلاني والخطابي والرماني والقاضي عبدالجبار وعبدالقاهر الجرجاني، وغيرهم من البلاغيين الذين بحثوا في هيئات وأحوال عنصري النص مع تبني مفهوم النظم الذي حسم أخيرًا على يد البلاغي

---

(١) **قدامة**، *نقد الشعر*، ص ٤.

(٢) **الآمدي**، *الموازنة*، ج١، ص ٤٠٥.

(٣) **تمام حسان**، *اللغة العربية معناها ومبناها*، ص ٢١.

(٤) **ابن القيم الجوزية**، *أعلام الموقعين*، السعادة، مصر، ١٩٥٥م، ج١، ص ١٨.

عبدالقاهر الجرجاني، وإن ظهرت الإشارة إليه بدلالات مختلفة في نصوص السابقين عليه، "فالقرآن إنما صار معجزًا عند الخطابي لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن التأليف منها أصح المعاني"(١)، والرماني يجعل التفاضل بين الأدباء بواسطة النظم لا الألفاظ المفردة لأنه هو الطريق الوحيد للإبداع الفني، وإذا كانت دلالة الأسماء والصفات متناهية فدلالة التأليف ليس لها نهاية(٢)، ويتردد مثل هذا القول لدى القاضي عبدالجبار حين يقول: "إن فصاحة الكلام لا تظهر في أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضم"(٣).

وينبغي التأكيد على أن نظرية عبدالقاهر في عنصري النص الأدبي تقوم على أساس متين من اللغة والنحو، وأن المسألة عنده تقوم على مستويين الأول لغوي يقوم على التمييز بين المعاني والألفاظ، وتتحدد العلاقة بينها على أساس المواضعة وأن وظيفة اللفظ مختزلة في الإشارة إلى المعنى، وليست الألفاظ إلا "خدم المعاني والمصرفة في حكمها"(٤)، والعلاقة بينهما علاقة الوعاء بالشيء الموعى، وترتب على ذلك أن تكون البلاغة عالقة بالمعنى وكل وصف للفظ بالمزية إنما يكون تبعًا لموقعه في سياق دال، وقد أفضى هذا إلى ما أسماه "بالمعنى ومعنى المعنى"، والذي وضحه بقوله: "نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(٥)، أما المستوى الثاني فيتمثل في خصوصية الصياغة المتولدة من تفاعل اللفظ والمعنى، إذ لا يتصور أن يقع بين الألفاظ المفردة تفاصيل من حيث هي ألفاظ مفردة ومجردة دون أن تكون في سلك النظم، وأن تدخل في تركيب وتأليف، وإن كان هذا لا يعني أن ليس للألفاظ

---

(١) *ثلاث رسائل في الإعجاز*، ص ٢٨.

(٢) *المصدر السابق*، ص ٩٩.

(٣) **القاضي عبدالجبار**، *المغني*، ج١٦، ص ١٩٩.

(٤) **نصر أبوزيد**، *إشكاليات القراءة*، ص ٩.

(٥) **عبدالقاهر الجرجاني**، *الدلائل*، ص ١٤٥.

فضل في جمال النظم وحسن التأليف إلا أن مدار الأمر راجع إلى المعنى وما النظم إلا ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها"(١)، ويتضح أن نظرية عبدالقاهر في مواجهة النص قد ارتكزت على مبادئ لغوية وعناصر سياقية أثبتت قدرتها في استكناه طبيعة اللغة ودلالتها، وانتهى منظورها إلى أن دلالة التركيب ليست هي حاصل العلامات اللغوية المتضمنة فيه، بل حاصل تفاعل دلالات العلامات ودلالات التركيب معًا(٢)، وهذا يلتقي مع ما ذهبت إليه كثير من الدراسات اللغوية الحديثة على الرغم من العامل الزمني الذي يظل أثره باقيًا في التصور الفكري والمنهجي لهذه الدراسات على مر العصور.

المعنى الشعري

الدلالة اللغوية

تشير دلالة اللفظ "عني" في المعاجم إلى القصد وإرادة الشيء والدلالة على المراد "فعنيت بالقول كذا أعني عناية، أي أردت وقصدت"(٣)، وفي أساس البلاغة للزمخشري: "عنيت بكلامي كذا أي أردته وقصدته"(٤)، ولا يطلق المعنى على شيء إلا إذا كان مقصودًا، أما إذا فهم الشيء على سبيل التبعية فإنه يُسمى معنى بالعرض لا بالذات، فالقصدية في كلام المتكلم أمر ينبغي توضيحه وتقريبه للمتلقي والقصد لا يتعلق بدلالة المفردات التي هي من مواضعات اللغة وإنما يتعلق بدلالة النظم والتركيب،" إذ إنه معلوم أنك أيها المتكلم لست تقصد أن تعلم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها، فلا تقول: خرج زيد لتعلمه معنى "خرج" في اللغة ومعنى "زيد" كيف ؟ ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف"(٥)، والناس إنما يكلم بعضهم بعضًا ليعرف السامع غرض

---

(١) **عبدالقاهر**، *دلائل الإعجاز*، ص ٤١.

(٢) *إشكاليات القراءة*، ص ٩.

(٣) **الجوهري**، *الصحاح*، مادة "عنى".

(٤) **الزمخشري**، *أساس البلاغة*، مادة "عنى". و**محمد التهانوي**، *كشاف اصطلاحات الفنون*، "المعنى".

(٥) **الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*، ص ٣١٥. **فايز الداية**، *علم الدلالة العربي*، ص ٣٨.

المتكلم ومقصوده، وهذا لا يعني أنه ليس لدلالة الكلمة المفردة أثر في المعنى التركيبي، بل عليها المرتكز في تشكيل المعنى عند المتكلم ولدى السامع، وإلى هذا يشير القاضي عبدالجبار فيقول: "اعلم أن من حق المواضعة أن تؤثر في كونه دلالة... وإنما شرطنا المواضعة؛ لأن بوجودها يصير له معنى وإلا كان في حكم الحركات وسائر الأفعال وفي حكم الكلام المهمل فلابد من اعتبارها..."⁽¹⁾، وعلى هذا يتوزع المعنى على فئتين في حال إفراد اللفظ وفي حال تركيبه، فالألفاظ في حال الأفراد ضمن الإطار اللغوي مقصورة على الدلالة الوضعية، أما في حال التركيب فذات دلالة استعمالية عقلية، ويختلف معنى الوضع عن معنى الاستعمال فالواضع يضع اللفظ لمعنى مطابق فتكون دلالته على هذا المعنى من باب الحقيقة، ولكن اللغة أضيق في مجالها اللفظي من الأخيلة والصور الأفكار والإيحاءات فتصبح المعاني الحقيقية قاصرة عن الوفاء بمطالب التعبير، لذا لجأ بعض النقاد في تأويل الشعر وتفسيره إلى دلالة اللفظ الفرعية وتركيبها في السياق، فالآمدي يرى أن أبا تمام أرسل لفظة "العنس" دون مراجعة أو تصحيح في قوله:

وليست بالعوان العنس عندي ولا هي منك بالبكر الكعاب

وعاب عليه استخدام هذه الصيغة، التي لا تطلق في الأصل إلا على الناقة، وهذا لا يتوافق مع بقية الكلمات، فلا تكون "العوان" في صدر البيت من أوصاف النوق والبكر في آخره من أوصاف النساء⁽²⁾، لذلك فرق العلماء بين مصطلحات "المعنى" و"المفهوم" و" الدلالة"، فالأخيرة هي ما يقتضيه اللفظ أو الإشارة عند إطلاقه، وترتبط بالمتلقي وما تم الاصطلاح عليه وقد تعوقها غربة المفهوم أو إنبهام اللفظ الدال عليه وهي في حقيقة أمرها ثابتة لا تتغير، أما المفهوم فهو صورة الشيء الذهنية الحاصلة في العقل، إذ إن للشيء وجودًا في الأعيان ثم في

---

(١) **القاضي عبدالجبار**، *المغني*، ج١٦، ص ٣٤٧.

(٢) **الآمدي**، *الموازنة*، ج١، ص ص: ١٧٠ – ١٧٤.

الأذهان ثم في الألفاظ، لذلك قال بعض الأصوليين مثل الجويني والرازي وتبعهما البيضاوي وابن الزملكاني والقرطبي بأن الألفاظ ما وضعت للموجودات الخارجية بل للمعاني الذهنية، والمركبات هي موضوعات للأحكام الذهنية لا للوجود الخارجي، ولذلك يصبح المعنى عندهم هو الصورة الذهنية التي تتشكل في ذهن السامع أو فكر المتكلم، وهذه النظرية التصورية هو ما مثله فيما بعد مثلث ريتشارد وأوجدن في كتابهما الشهير "معنى المعنى" عن العلاقة بين الفكرة والكلمة والشيء.

وقد ذكر البلاغيون أنه لا يمكن أن يكون لتركيبين معنى واحدًا، بينما يمكن أن يكون للتركيب الواحد معنيان أو أكثر، ولكل تركيب معنى يفهم منه من غير ما تؤديه حروفه، وله غرض يمكن أن يشترك فيه معه غيره. وتلك المعاني إما أن تكون من طبقة المعاني العامة المشتركة وهي تلك المعاني التي قال عنها الجاحظ "مطروحة في الطريق"، أو من المعاني الذهنية الخاصة التي يحتاج في استخراجها إلى فضل تلطف وتدبر، وهي ما أراده عبدالقاهر بقوله معنى المعنى، ومثّله بقوله "أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(١)، مما جعل أحد الباحثين المعاصرين يتساءل: "أيظل المعنى في إطار الصياغة الفنية – في نظر نقادنا القدماء – مجرد صورة ذهنية متداولة، أو مطروحة في الطريق، أم أن تلك الصياغة – في نظرهم تشع معنى فنيًا خاصًا يتمايز بسماته الخاصة عن ذلك المعنى المتداول وإن انبثق عنه، أو دار حوله ؟"(٢).

المعنى العقلي المجرد

استعمل النقاد مصطلح "المعنى" في دلالات مختلفة، منها الدلالة على الغرض الشعري الذي قصده الشاعر في نصه الشعري، والفروع المنضوية

---

(١) **عبدالقاهر الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*، ص ٢٧٢.

(٢) **حسن طبل**، *المعنى الشعري في التراث النقدي*، ص ٥.

تحته، وقد ذكر ابن سلام الجمحي أن مما انفرد به امرؤ القيس عند من يقدمه على طبقته أنه "فصل بين النسيب والمعنى"(١)، فجعل المعنى غرضًا من أغراض الشعر يقصد إليه، كالنسيب والمديح، والمراثي ... وغيرها، ونجد الدلالة نفسها عند قدامة بن جعفر الذي قسم المعاني إلى جزئيات يبنى منها الغرض الشعري ويتكامل بها "فعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى (أي غرض) كان عليه ... أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"(٢)، ويوافق ما قال به قدامة ما نجده عند ابن طباطبا من أن المعاني هي الأغراض الشعرية، وما يتشعب عنها من صفات ومواقف عندما تحدث عن الأبيات التي ينبغي أن يخلص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مديح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك، ولطفوا في صلة ما بعدها "فصارت غير منقطعة عنها"(٣)، وقد اتجهت دلالة المصطلح عنده اتجاهاً آخر فدلت على الفكرة النثرية العامة المتخلفة في شرح القصيدة أو نثرها، أي المعنى العقلي المجرد من الصياغة الفنية، فمن الأشعار عنده "أشعار محكمة متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثرًا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حُصلت وانتقدت بهرجت معانيها وزيفت ألفاظها، ومجت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه ..."(٤)، ويبدو لنا في هذا النص أن ابن طباطبا يفضل ضمنياً الشعر الذي يحمل المعاني العقلية الشريفة الجيدة، وذلك من خلال ترشيحه للأشعار التي يتبقى فيها معنى عقلي جيد، يستطيع المتلقي الحصول عليه بعد نقض الصياغة الفنية للشعر، وهذه الدلالة العقلية المجردة نجدها بشكل واضح في تقسيمات ابن قتيبة للشعر عندما جعل منه ضربًا "حسن

---

(١) **ابن سلام الجمحي**، *طبقات فحول الشعراء*، تحقيق محمود شاكر، ج١، ص ٥٥.

(٢) **قدامة بن جعفر**، *نقد الشعر*، ص ٤.

(٣) **ابن طباطبا**، *عيار الشعر*، ص ١١١.

(٤) *المرجع السابق*.

لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى،(١) وقصده بالفائدة ما يخلفه الشعر بعد التفتيش والبحث العقلي المجرد من خلفيات معرفية أطلق عليها المعنى(٢)، وهذا المعنى المجرد هو ما يسميه الجاحظ "المعاني المطروحة في الطريق" مقابل حسن الصياغة والتصوير، وعند الآمدي "المعاني المكشوفة" مقابل براعة اللفظ وحسن التأليف، وعند المحدثين ما يسمى بالمعنى البسيط الأصلي أو الصورة العارية مقابل المعنى المحسن والصورة المنمقة، وبهذا المفهوم تكون المعاني العقلية هي كل ما استقر عليه العرف من الأفكار العامة والقيم الاجتماعية والمعاني الشائعة والأمثال السائرة التي تتردد على أنها "معاني العرب" وقد علق الآمدي على قول أبي تمام:

قد قاتلوا لو ينفخون في فحم ما جبنوا ولا تولوا من أمم

بقوله: "هذا معنى شائع من معاني كلام العرب وجارٍ في الأمثال: قد فعلت كذا واجتهدت في كذا لو كنت أنفخ في فحم"(٣).

والمعاني الشعرية بهذا التفسير العقلي المجرد نجدها في حديث القاضي الجرجاني عن السرق الخفي الذي "تستطيع أن تتبينه في الأبيات إذا حذفت عنك اعتبار أمثلتها، وأقبلت على صريح معانيها"(٤)، وواضح أنه يقصد بصريح المعاني تلك الأفكار المجردة التي يخلص إليها الناقد بعد تجريد الأبيات من صياغتها الفنية، ولا يعد الجرجاني أخذ مثل هذه الأفكار العامة من السرقة المعيبة، إذا لم تؤخذ الصورة أو الصياغة الفنية، وقد علق على بيت لأبي تمام قال ابن أبي طاهر أنه مسروق من مسلم بن الوليد بأن المعنى مشترك بين البيتين لا يسرق، لأن معناهما معنى عقلي عام شائع بين الناس، و"ليس لأحد من

---

(١) **ابن قتيبة**، الشعر والشعراء، ص ٢٦.

(٢) **أحمد غانم**، *تداول المعاني بين الشعراء*، ص ص: ٩-١٠.

(٣) **الآمدي**، *الموازنة*، ج١، ص ١٢٥.

(٤) **القاضي الجرجاني**، *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، ص ٧٨.

أصناف القائلين غني عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم"(١)، وقد نص الآمدي "على أن أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين منهم"(٢).

والحكم على المعنى المجرد لا يصح عند النقاد القدماء عادة؛ لأن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم وإنما تفضي المعاني عند التفتيش والكشف، ويبدو أن الذي دعا كثيرًا من النقاد واللغويين إلى النظرة التجريدية للشعر، والتفتيش فيه عن المعنى العقلي، والتركيز عليه، وجعله مقياسًا لجودة الشعر، هو تلك النظرة النفعية للشعر، التي ربطت بين الشعر ووظيفته الاجتماعية، حيث كان ينظر إلى الشعر في إطار الفائدة التي يقدمها إلى المتلقي، وكان "الإعجاب بالشعر في كثير من الأحيان نابعًا من الإعجاب بفكرته المجردة، ومدى نفعها للمتلقي، وفائدتها في تهذيب المجتمع وتوجيه سلوك أفراده"(٣)، فإن كان الشعر لا نفع فيه فهو كما يقول الرازي " لا معنى له ولا حجة فيه "،(٤) وبسبب من هذه النظرة النفعية يمكن أن يفسر إعجاب أبي عمر الشيباني بقول الشاعر:

ولا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال

حيث استحسن الشيباني المعنى المجرد – وهو لاشك رائع – إذ إن الاستجداء وسؤال الناس أقسى على الإنسان من الموت، لما فيه من الذل والهوان، وربما كان الجاحظ يشارك أبا عمرو في الإعجاب بهذه الحكمة، إلا أنه نظرًا لما في البيتين من لغة خطابية تقريرية مباشرة جاءت بغير ما يتطلبه الفن الشعري من حسن التصوير والصياغة، أنكر الجاحظ على أبي عمرو موقفه

---

(١) **أبو هلال العسكري**، *كتاب الصناعتين*، تحقيق البجاوي، ص ٢٠٢.

(٢) **الآمدي**، *الموازنة*، ج١، ص ٣١١.

(٣) **حسن طبل**، *المعنى الشعري*، ص ٥٠.

(٤) **الرازي**، *الزينة*، ص ١٢٥.

وإعجابه بالمعنى العقلي في هذين البيتين وعقب عليه قائلاً: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير ..."⁽¹⁾.

إن الفكرة في هذين البيتين في رأي الجاحظ يمكن أن يعبر عنها نثرًا دون أن يخسر المعنى النثري شيئًا وليس المعنى الشعري كذلك بالنظر إلى علاقته باللغة، إذ لا يمكن فصلهما؛ لأن العلاقة بينهما ليست علاقة الإناء بما فيه، وإنما هي علاقة الشيء بذاته، لذلك نجد عبدالملك بن مروان عندما أنشده الراعي النميري قوله:

أخليفة الرحمن إنا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلاً
عرب نرى لله في أموالنا حق الزكاة منزلاً تنزيلاً

قال: "ليس هذا شعرًا، وإنما هو شرح إسلام وقراءة آية"⁽٢⁾، وواضح أنه ليست في البيتين إلا فكرة مجردة ودلالة حرفية لا يستطيع الوزن والقافية أن يمنحاها شعرية، ولا يكاد يختلف المعنى النثري عن المعنى الموجود في التعبير الحرفي في هذين البيتين، وفي البيتين اللذين أعجب بهما أبو عمرو الشيباني، ونحن معهما إزاء صورة نمطية تقتصر دلالتها على أصل المعنى فحسب وبقائه معها غفلاً ساذجًا "لم يعمل صانعه فيه شيئًا أكثر من أن يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتمًا والشنف إن كان شنفًا ..." على حد تعبر عبدالقاهر الجرجاني⁽٣⁾، والشعر لم يتمايز عن النثر في نظر النقاد بوزنه وقافيته، بل ببنائه الفني ولغته التصويرية الفنية الموحية، لذلك يقول علي بن المنجم : "ليس كل من عقد وزنًا بقافية فقد قال شعرًا، الشعر أبعد من ذلك مرامًا، وأبعد انتظامًا"⁽٤⁾.

---

(١) **الجاحظ**، *الحيوان*، ج٣، ص ص: ١٣١-١٣٢.
(٢) **المرزباني**، *الموشح*، ص ١٥٧.
(٣) **الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*، ص ١٩٦.
(٤) **المرزباني**، *الموشح*، ص ٥٤٧.

ومن النقاد من يذهب إلى أبعد من ذلك، بحيث تتنزل لديه الصورة الفنية الشائعة منزلة الفكرة العقلية العامة المجردة، والمتلقي هو المعول عليه في تحديد مقدار الشيوع ومدى اقتراب المعنى الفني من المعنى العقلي العام، فالفكرة التي تواترت في إبداع الشعراء وكثر تناولهم لها تصبح مع مرور الوقت مرادفة للمعنى العام الشائع بين الناس فلا يبقى لأحد فيها فضل على أحد لأنها في حكم المشتركة(١). لذلك يجب أن ينظر في الشعر إلى وجه الدلالة على الغرض، "فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقرًا في العقول فإن حكم ذلك، وإن كان خصوصًا في المعنى، حكم العموم الذي تقدم ذكره من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في السخاء، وبالبدر في النور والبهاء وبالصبح في الظهور والجلاء، ونفي الالتباس عنه والخفاء، وكذلك قياس الواحد في خصلة من الخصال على المذكور بذلك والمشهور به والمشار إليه، سواء كان ذلك ممن حضرك في زمانك، أو كان ممن سبق في الأزمنة الماضية والقرون الخالية، لأن هذا مما لا يختص بمعرفته قوم دون قوم، ولا يحتاج في العلم به إلى روية واستنباط وتدبر وتأمل، وإنما هو حكم الغرائز المركوزة في النفوس، والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب"(٢).

وعلى هذا الأساس لم يحكم الآمدي والقاضي الجرجاني في كتابيهما على كثير من الصور المجازية المأخوذة من السابقين بالسرقة؛ لأن كثرة تداولها وشيوعها على الألسن أفقدها جدتها وإثارتها التخييلية، وأصبحت مألوفة، وصارت كما يقول أرسطو "لفرط الشهرة كأنها غير استعارات"(٣)، ولحقت بالمعاني العقلية المجردة، وهذا المفهوم الذي أشار إليه النقاد القدماء – أمثال الجاحظ، وابن سينا، وحازم، وغيرهم، نجد صداه يتردد حتى في كتابات بعض النقاد المعاصرين الذين تحدثوا عن الانزياح اللغوي ومفهوم تحول الصور

---

(١) **غانم**، *تداول المعاني بين الشعراء*، ص ١٥ وما بعدها.

(٢) **الجرجاني**، *أسرار البلاغة*، تحقيق محمود شاكر، ص ٣٣٩.

(٣) **ابن سينا**، *الخطابة*، ص ٢٠٧، و**محمد مصطفى هدارة**، *مشكلة السرقات الشعرية*، ص ٨٧.

المجازية، وأنه "مفهوم متغير، ولا أدل على ذلك من موت الصور المجازية عبر اجترارها وتكرارها، وتحولها من التعبير غير المباشر إلى التعبير المباشر، أي تحولها من المعنى الأدبي المتشظي ذي الأبعاد، إلى المعنى العلمي الواحد، ذي البعد المعجمي الثابت"(١).

المعنى الفني

تأسيسًا على ما مضى فإن الحديث يؤول بنا إلى مدلول آخر لمصطلح المعنى، يختلف عن المدلول السابق الذي أشرنا إليه، كان النقاد القدماء على وعي تام به، حيث احتلت الصياغة الفنية في الشعر وخصائص بنية الكلام ونظمه وما ينتج عنها من دلالات فنية خاصة مكانًا عميقًا في معالجتهم للمعنى وتفسيرهم للشعر، ففرقوا بين المعنى في ذاته مجردًا عن البعد الاستطيقي والمعنى الذي يأتي فيه ذلك البعد، وأعلوا من شأن البناء اللغوي والخصائص التعبيرية التي ينتقيها الشاعر بحسه المرهف وبوحي من تجاربه الخاصة، فالفكرة المجردة قد تكون عند الشاعرين واحدة لكنها عند أحدهما أعلى، لأنه استخدم لغة فنية موحية تحقق المنفعة وتثير التأمل، بينما تقتصر عند الآخر على الإشارة إلى المعنى المجرد فحسب، وهذا ما عنوه بفكرة التقابل بين المعنى في الكلام العادي والمعنى في الكلام الأدبي، أو بالمستوى الفني من الكلام الذي يتجنب المألوف من الاستعمال ويتجاوز وظيفة الإفهام إلى وظيفة الإطراب والتعجب. وهذا ما قصده الجاحظ حين علق على قول أبي العتاهية "روائح الجنة في الشباب" بقوله: "فإن له معنى كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل وإدامة التفكير"(٢)، لقد ربط الجاحظ هنا بين المعنى الشعري وبين قيمته الفنية بما يتركه المعنى في نفس المتلقي من أثر الإطراب والإعجاب، لأن الشاعر لا يكتفي بالإفهام ولكنه يبلغ

---

(١) **نعيم اليافي**، *أطياف الوجه الواحد*، ص ٩٢.

(٢) **الأصفهاني**، *الأغاني*، ج٣، ص ١٣٨.

القمة من خلال الربط بين الأشياء التي تتآزر بدلالاتها الفنية من تقديم معنى خاص يمتزج بالوجدان ويختلط بالمشاعر والأحاسيس.

إن المعنى العقلي القائم في الأصل على الفكرة المجردة يتحول إلى معنى فني عندما يستطيع الشاعر بفطنته وخياله أن يوجد أشكالاً ونماذج فنية متفردة وعندما يهتدي إلى معاني مخترعة لم يسبق إليها، أو يكتشف علاقات جديدة بقوة الشعور لم يفطن إليها الآخرون فما سمي شاعرًا إلا لأنه "يفطن لما لا يفطن له غيره من معاني الكلام"(١)، وبهذا تقدم امرؤ القيس على غيره من الشعراء، يقول الآمدي: "ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها، وإقباله عليها لما تقدم على غيره ولكان كسائر شعراء زمانه، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم، ألا ترى أن العلماء بالشعر إنما احتجوا في تقديمه بأن قالوا: هو أول من شبه الخيل بالعصي، وبالوحش والطير، وأول من قال: "قيد الأوابد" وأول من قال كذا، وقال كذا، فهل هذا التقديم له إلا من أجل معانيه ؟ ..."(٢)، والدلالة في هذا النص واضحة حيث جعل الاعتبار للمعاني البلاغية المتلبسة بأشكالها الفنية الخاصة.

لقد واجه الباحثون في المعنى الشعري صعوبات كبيرة نتجت عن تلك التعريفات المجردة التي تحد الشعر ببعض المستويات اللغوية والصوتية – وهي خواص ذاتية – وتغفل عن الخاصية الجمالية والفنية فيه، فالشعر عند بعضهم لا يعدو أن يكون "كلاماً موزونًا مقفى يدل على معنى" أي كلام منظوم، وعلى الرغم من أن هذا التعريف يشير إلى خاصية الإيقاع المنضبط التي تحقق وظيفة من وظائف المعنى الفني في الشعر وهي الطرب وتحريك النفوس إلا أنه تعريف يقصر عن ما ورد من تعريفات أخرى تصف الشعر بأنه "قول خرج

---

(١) **أبو حاتم الرازي**، *الزينة*، ص ٨٣.

(٢) **الآمدي**، *الموازنة*، ج١، ص ٤٢.

غير مخرج العادة" أو أنه كلام مغيّر عن القول الحقيقي، أو كلام عن حيلة، أو منحرف الدلالة، أو فن استخدام الكلمة حيث ينتج عنها إيهام الخيال، أو تعبير الخيال عن نفسه، أو غيرها من الأوصاف التي تختلف باختلاف النظر إلى الشعر، لكن لا يمكن أن تؤدى هذه الدلالات إلا بلغة شعرية ذات خصائص مائزة تختلف عن صورة الكلام العادي يصبح الشعر معها سياقًا مميزًا يستحيل عند بعض النقاد ترجمته أو نثره وقد علل الجاحظ ذلك بأن "الشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل- لأنه – متى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب منه لا كالكلام المنثور"(١)، ونجد الرأي نفسه عند عدد من النقاد منهم الرماني، وابن قتيبة، وعبدالقاهر الجرجاني حيث ذهب الأخير إلى أنه "لا سبيل إلى أن تجئ إلى معنى بيت من الشعر، أو فصل من النثر فتؤديه بعينه، وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى، حتى يكون المفهوم من هذا هو المفهوم من تلك، لا يخالفه في صفة، ولا وجه، ولا أمر من الأمور" (٢)، ولا شك أن اللغة الفنية هي جوهر شاعرية الشعر في نظر هؤلاء النقاد وهي التي تأبى النثر أو الترجمة، وليس الأمر متعلقًا بالوزن والقافية فحسب فالشعر بلغته الفنية وبنائه الفني الخاص يفقد روعته وينضب مضمونه الفني بترجمته أو تحويله إلى لغة النثر(٣)، وهذا لا ينطبق على المعنى العقلي الذي أشرنا إليه سلفًا والمتمثل في الفكرة المجردة، والحقيقة الماثلة، والحكمة، والمثل، والمعنى الملتزم، ونحو ذلك.

ويمكن أن نتبين وعي النقاد وإدراكهم للفرق بين مستوى المعنى في الاستعمال العادي والاستعمال الفني وعنايتهم بالدلالة الفنية بما ورد في أقوالهم من تصريحات وعبارات تلح على تعهد الصياغة والعناية بالخصائص الأسلوبية في

---

(١) **الجاحظ**، *الحيوان*، ج١، ص ٧٤.

(٢) **الجرجاني**، *الدلائل*، ص ١٨٤.

(٣) **حسن طبل**، *المعنى الشعري*، ص ٢٠٩.

الشعر، فالجاحظ يرى أن "كلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن، والقبيح والسمج والخفيف والثقيل، وكله عربي وبكل قد تكلموا، وبكل قد تمادحوا وتعايبوا"(١)، ولا شك أن مرد الحسن والقبح وعناصر التمايز في الكلام يعود إلى خواص تتحدد في الكلام ذاته وإلى اعتناء واضعه بصنعته، ومن النص السابق يتبين لنا أن الكلام الأدبي عند الجاحظ يعتمد على الطاقة الإيحائية التي تحقق الإعجاب واللذة عن طريق الصياغة، ولو كان المعنى لا يتفاوت في أي صياغة لما قال عن وصف عنترة للذباب "ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة" وقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول فبلغ من استكراهه لذلك المعنى ومن اضطرابه فيه أنه صار دليلاً على سوء طبعه في الشعر(٢). ومن هذا يتضح أن للمعنى عنده دلالتان: دلالة المحتوى المتلبس بالصياغة – أي المعنى الفني، وهي التي أسس عليها عبدالقاهر فكرته في النظم، ودلالة المعنى المعادل للمادة الأولية – أي الفكرة المجردة، وهي التي أشار إليها بالمعاني المطروحة في الطريق(٣).

والمعنى الفني لدى ابن قتيبة لا يتأتى إلا بتعاضد قيمة المعنى وأخلاقياته وجودة الصياغة ونضارتها، يظهر ذلك من تعليقاته التي أطلقها عقب ما أورد من نماذج شعرية للأضرب التي وضعها للشعر مثل قوله "كثير الوشي لطيف المعاني"(٤)، وقوله عقب بعض الأبيات "رأيت علماءنا يستجيدون معناه، ولست أرى ألفاظه جياداً ولا مبينة لمعناه"(٥)، وقوله تعقيبًا على بيت النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب   وليل أقاسيه بطيء الكواكب

---

(١) **الجاحظ**، *البيان والتبيين*، ج١، ص ١٤٤.

(٢) **الجاحظ**، *الحيوان*، ج٣، ص ٣١٢. و**محمد عبدالعظيم**، *معاني النص الشعري*، ص ٦٣.

(٣) **جمعي الأخضر**، ص ٥١.

(٤) **ابن قتيبة** ، *الشعر والشعراء*، ج١، ص ٩٢.

(٥) *المرجع السابق*، ج١، ص ٦٨.

"لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب"(١). وغيرها من التعليقات التي تكشف عن مدى اعتماده على الصياغة الجميلة والمعنى الأخلاقي في إخراج المعنى الفني(٢).

وهذا التكامل في إخراج المعنى الفني نجده كذلك عند ابن طباطبا في اعتماده على مبدأ المشاكلة والمطابقة بين المعاني والألفاظ، فللمعاني "ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه ..."(٣)، لذلك فإنه يطالب صانع الشعر بأن يصنعه "صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه فيحسه جسمًا ويحققه روحًا ... ويسوي أعضاءه وزنًا ويعدل أجزاءه تأليفًا"(٤)، وهذا التأليف بين عناصر الصنعة يمثل فنية المعنى المتطورة عن ذلك المعنى الذي مخضه الشاعر في فكره نثرًا ثم أعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، فالمعنى النثري المخيض هو من المعاني الملقاة في الطريق ويشكل أرضية القول الشعري إلا أنه على الرغم من ذلك لا يبقى محايدًا، بل يتشكل بفضل الصياغة الشعرية إلى معنى فني يتنزل بحسب مقاصد الشاعر ومقتضيات الشعر ومراميه، لذلك يصح عند ابن طباطبا للشاعر "أن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله"(٥).

---

(١) *المرجع السابق*، ج١، ص ٦٦.

(٢) **الأخضر**، ص ٦١.

(٣) **ابن طباطبا**، *عيار الشعر*، ص ٨. و**محمد مندور**، *النقد المنهجي عند العرب*، ص ١٤٥.

(٤) ***ابن طباطبا***، *عيار الشعر*، ص ١٢.

(٥) *المرجع السابق*، ص ١٢٨.

ويرتبط المعنى الفني للشعر عند قدامة بنظرته الفلسفية والمنطقية التي ورثها من كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وما فهمه من الفارابي من أن المعاني هي مادة الشعر ومعقولاته، وأنها وليدة العقل وأن المنطق هو الضابط لحركتها، وإذا كان المنطق يفترض التوافق المنطقي بين الأشياء فإن هذا التوافق مطلوب أيضًا بين المعاني ويتجلى ذلك عنده من خلال صحة التقسيم والتفسير والمقابلة. فالمعاني عنده مادة أولية قابلة للتشكل لكن لا تظهر قيمتها ولا تتضح غايتها إلا بالإخراج الصوري لها والائتلاف الشامل مع بقية عناصر النص، من حيث إن "المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها في ما أحب وآثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر كالصورة، ... وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان.. أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"(١)، لأن القيمة ليست للمعاني في ذاتها وإنما في صياغتها صياغة مؤثرة من خلال الشكل أو الطريقة التي تبرز فيها، وهذا لا يعني إهمالاً للفكرة المجردة وإنما التأكيد على أن حضورها لا يمكن أن يكون إلا عبر تآلف العلاقات بين عناصر النص التي يجب ألا يطرأ عليها ما يخل بفنية المعنى، ومعلوم أن ائتلاف المعنى مع اللفظ والوزن إنما يتحقق بأن "تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها أو النقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر أيضًا إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدمًا والصفة مقولة عليها... ومن هذا الباب أيضًا ألا يكون الوزن قد اضطر إلى إدخال معنى ليس الغرض في الشعر محتاجًا إليه حتى إذا حذف لم تنقص الدلالة لحذفه أو بإسقاطه معنى لا يتم الغرض المقصود إلا به حتى إن فقده قد أثر في الشعر تأثيرًا بان موقعه"(٢).

---

(١) **قدامة**، *نقد الشعر*، ص ص: ٦٥-٦٦. و**أمين الخولي**، *فن القول*، ص ٧٩.

(٢) *المرجع السابق*، ص ١٦٥.

والمعنى الفني عند الفلاسفة الإسلاميين هو تجاوز الكلام مستوى الإبانة العادية إلى تحسين الإبانة بغية إحداث أثر في النفس وذلك لا يكون إلا بالتجوز في الكلام والتوسع فيه، أو العدول وإخراج الكلام غير مخرج العادة، فالفارابي يرى أن الأقاويل المبتذلة كلها قد يبلغ بها المقصود في تفهم السامع، لأنها لا تتطلب خصائص فنية أما الأقاويل الشعرية وما جرى مجراها فإنها تحتاج إلى خطاب انتقائي يحقق الطرافة والجدة والفنية الشعرية، فإذا استعمل الشاعر المجاز والاستعارة واستغل الألفاظ في إحكام الصلة بين المعاني انتفت عنها الفكرة المجردة والمعنى المباشر وبرز المعنى الفني الطريف وينسجم مع هذا القول رأي لابن رشد يذهب فيه إلى أن التغيير والإخراج المجازي للمعنى يحقق له الشاعرية، ويعطي المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة، ويمكن أن تشمل التغييرات كل مستويات النص المجسدة لوظيفته الفنية وتأسيسًا عليه يرى أبو حيان التوحيدي أن" الإفهام إفهامان: رديء وجيد، الأول لسفلة الناس، والثاني لسائر الناس، أما البلاغة فهي فن زائد على الإفهام "لأن القصد فيها الإطراب بعد الإفهام والتواصل إلى غاية ما في القلوب لذي الفضل بتقويم البيان"(١)، ومن هذا يتضح أن المعنى الفني للشعر عند الفلاسفة يتشكل من الإخراج الجمالي لصياغته "وأن الأقاويل الشعرية وحدها دون غيرها يمكن أن تجمّل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء"(٢).

وفصل عبدالقاهر بين المعنى العقلي المجرد والمعنى الفني للشعر بشكل واضح حين عبر عن الغرض بالمعنى الأصلي وعن المعنى الفني باسم معنى المعنى وهو الذي "لا تصل إليه بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة، والتمثيل"(٣)، لذلك كانت

---

(١) **أبو حيان التوحيدي**، *المقابسات*، ص ١٧٠.

(٢) **الفارابي**، *إحصاء العلوم*، ص ٦٩، و**الأخضر**، ص ص: ١٣٢-١٤٨.

(٣) **الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*، ص ٢٦٢.

الفصاحة والبلاغة عنده عالقة بالمعنى وكل وصف للفظ بالمزية إنما يكون لموقعه في السياق الدال، و"إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا أو يستجيد نثرًا ... فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، أو إلى ظاهر الوضع اللغوي بل أمر يقع في المرء في فؤاده وفضل يقتدحه العقل بزناده"(١)، فالفضل والمزية ليست للأغراض أو لأصول المعاني وإنما للهيئة التي يتلبسها المعنى في البيت الشعري، و"محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه"(٢) بل تنظر إلى المعنى الفني الحاصل من الصياغة والخصائص الأسلوبية التي نقلته من الشكل اللغوي المباشر الذي لا يتجاوز الوظيفة الدلالية إلى المستوى الذي يتحول فيه المعنى إلى صورة بديعة رائعة .

الصورة وتشكيل المعنى

إن إفراد عنصر المعنى بالعناية والبحث لا يعني بطبيعة الحال أن عناصر النص تعمل منعزلة، أو أن كلاً منها يدور في فلك خاص به، وإنما هي محاولة لإدراك أهمية المعنى وطريقة عرضه وكيفية تقديمه، ومدى علاقته بالعناصر الأخرى داخل النص، إذ لا يصح أبدًا – في رأينا – ما شاع في الدراسات النقدية من فكرة– أصبحت كالمسلم بها– من تقسيم النقاد إلى مناصرين للفظ أو المعنى، أو أن أحدهم أصبح أسيرًا لعنصر واحد من عناصر النص مسيطراً على تفكيره في معظم أطروحاته (٣)، ذلك أن رؤيتهم لعلاقة التضام بين الألفاظ والمعاني تنطلق من مفهوم فكرة الهيولي والصورة التي تقول بعدم إمكانية وجود أحدهما دون الآخر، وأن للشعر– والأدب عمومًا –شكلاً لغويًا متميزًا يلح على ضرورة التكامل بين هيئة التأليف اللفظية وهيئة التأليف المعنوية، وهو ما أطلق عليه في النقد القديم

---

(١) **الجرجاني**، *أسرار البلاغة*، ص ٤.

(٢) **الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*، ص ١٩٦.

(٣) **عبدالله الغذامي**، *المشاكلة والاختلاف*، المركز العربي الثقافي، ١٩٩٤م، ص ٢٣.

"العلة الصورية" أو "الصورة" أو "التصوير" أو "الصناعة " أو "صحة التأليف" أو نحو ذلك، وفي النقد الحديث أطلق عليه مصطلحات عديدة منها: "الصورة الفنية" و"الصورة المنمقة" و"التصوير الحسي للمعنى" و"الإبداع الفني" وغير ذلك من التسميات والمصطلحات المبثوثة في مؤلفات النقاد وأبحاث الدارسين.

فأرسطو يرد التفاوت بين الأشياء إلى علتها الصورية أو التشكيل الخاص الذي تتصور بها المادة، أي أن كل شيء مصنوع لابد له من شكل ومادة يتركب منها، وأن المادة يمكن أن تتشكل بأشكال وصور مختلفة تتفاوت قيمتها تبعا لما يحدث فيها من تشكيل وتأليف. والشعر في نظر أبي عثمان الجاحظ إنما هو "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"(١)، يقتضي بناؤه استعمال اللغة بطريقه فنية ذات سمات خاصة، تقوم على اختيار الألفاظ وترتيب الجمل وإبداع الصور التي تجسد خيال الشاعر وترسم أحاسيسه ووجدانه، تماماَ كفعل الرسام الذي يوظف الألوان والظلال في رسم مشاعره، وقد أشار الجاحظ في مطلع باب البيان إلى أن "... المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم المتخلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة ... وإنما يحي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها.."(٢)، ولا يخرج عن هذا ما جاء مؤخرًا عند حازم القرطاجني من تقديم للمعنى من خلال مفهوم التخييل حين قال: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود في خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم"(٣)،

---

(١) **الجاحظ**، *الحيوان*، ج٣، ص ١٣١.

(٢) **الجاحظ**، *البيان والتبيين*، ج١، ص ٥٧.

(٣) **حازم القرطاجني**، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص ١٨. و**فاطمة الوهيبي**، *نظرية المعنى عند حازم القرطاجني*، ص ص: ١٩-٢٧.

وعلى أساس هذا التعريف رتب وجود أعيان ووجود أذهان، وأقام العلاقة بين الصورة وما في الذهن والمرجع الخارجي، ويعتقد بعض الباحثين(١) أن هذا التعريف للمعنى من أوفى وأشمل التعريفات التي وردت للمعنى في كتب التراث، لأن حقيقة الشعر لا تكمن في أفكاره وإنما في طريقة تشكيل المعاني فيه،وظل النظر إلى الشعر على اعتبار أنه فالشعر مادة وصورة، مادته المعاني العقلية المستورة والأفكار المجردة المخبوءة، وصورته هي الشكل التعبيري والتمثيل الحسي الفني لهذه المعاني وهذه الأفكار، التي ينقلب فيها السمع بصرًا على حدّ تعبير ابن رشيق(٢)، والشاعر إذا أراد أن يبدع فليس أمامه سبيل إلا سبيل التصوير، وأصبح الشعر صياغة لا قيمة للمادة فيه إلا بالكيفية التي يصاغ بها، وقد عبّر قدامة عن ذلك بوضوح حين قرر أن "معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور"(٣).

إن طريقة التشكيل الصوري للمعنى تختلف من شاعر إلى آخر، من حيث إن الشاعر كالصانع والنساج، وكالنقاش الذي يضع الأصباغ في تقاسيم نقشه، وقد تكون صنعة أجود من أخرى، "وكان الشعر جاريًا على سبيل سائر الصناعات مقصودًا فيه وفيما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعف صناعته"(٤)، وصورة المعنى الشعري قد تكون حرفية تارة وفنية تارة أخرى، لذلك فرق النقاد بين الصورة النمطية والصورة الفنية، وبين الصورة العارية والصورة المنمقة، وبين الصورة الحقيقية والصورة المجازية، وميزوا بين الصورتين في المعنى الواحد لأن" من شأن المعاني أن تختلف عليها الصورة وتحدث فيها خواص ومزايا بعد ألا

---

(١) **حمادي صمود**، *في نظرية الأدب عند العرب*، النادي الأدبي، جدة، ١٩٩٠م، ص ١٨.

(٢) **ابن رشيق**، *العمدة*، ج٢، ص ٢٩٥.

(٣) **قدامة**، *نقد الشعر*، ص ٤.

(٤) ***قدامة***، *نقد الشعر*، ص ١٤.

تكون"(١)، فإذا ظهرت المعاني العقلية والأفكار المجردة في أبسط أشكالها التعبيرية كانت العلاقة بينهما علاقة إشارية، دلت على أصل المعنى فحسب، ولم تضف إليه شيئًا يثريه، صحيح أنها مثلت المعنى ولكنها صورته في أدنى درجاته الفنية لأن صاحبها لم يعمل فيها شيئًا سوى أنه أخرج المعاني في شكلها اللفظي المجرد، وحسن العبارة ليس المقصود به اللفظ وإنما صورة المعنى وخصوصيته، وما يشع من تشكيلها الفني وخصائصها الجمالية من دلالات مجازية قائمة على الانحراف في مدلولات الألفاظ، أو التغيير في النظم أو نسق العبارة الخاص(٢)، فالمعنى الذي يرد على المتلقي عاريًا مجردًا لا يحدث فيه متعة ولا يثير فيه فضولاً، أما إذا جاء عن طريق الصورة الفنية المنمقة فإنه "أحلى وبالمزية أولى ويكون موقعه من النفس أجلّ وألطف"(٣)، لذلك كان التعبير بالعبارات المجازية ألذّ من التعبير بالعبارات الحقيقية، نظرًا لما يقدمه المجاز في أشكاله من صور باعثه على اللذة والمتعة والتشوق، وليس كما ذهب بعض الباحثين من أن التعبير المجازي لا يزيد على كونه إمكانية من جملة إمكانيات يمكن إخراج المعنى على مقتضاها وينحصر دورها في تجميله أو إضافة بعض الخصوصيات دون أن تؤثر في جوهره(٤)، فلربما كان هناك معنى مكتمل بخصائصه الصوتية البحتة المتمثلة في الألفاظ المجسدة له، ولكنه في غيبة من الصورة العارضة لحسنه، فإذا ما أتت الصورة واحتوت ذلك المعنى ودلت عليه، أحدثت فيه تأثيرًا متميزًا، وخصوصية لافتة، ذلك لأنها لم تعرضه كما هو ... وإنما عرضته بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى ... وبهذه الطريقة فرضت الصورة على المتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة (٥)، تجاه ذلك المعنى لم يكن يدركه أو ينتبه إليه؛ لولا التصوير الذي

---

(١) **الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*، ص ٣٦٨.

(٢) **طبل**، *المعنى في البلاغة العربية*، ص ١١ وما بعدها.

(٣) **الجرجاني**، *أسرار البلاغة*، ص ١٣٦.

(٤) **حمادي صمود**، *في نظرية الأدب عند العرب*، ص ٤٣.

(٥) **عصفور**، *الصورة الفنية*، ص ٣٢٨.

كان له كما يقول الزمخشري "شأن ليس بالخفي في إبراز خبيئات المعاني، ورفع الأستار عن الحقائق، حتى يريك المتخيل في صورة المحقق، والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب، كأنه مشاهد..."(١)، ولهذا السبب كانت الصورة في نظر العديد من النقاد والبلاغيين وعلى رأسهم عبدالقاهر الجرجاني- كما أسلفنا - هي مناط الحكم على السرقة الأدبية وعلى المتكلم لأنها العنصر الأهم الذي يرتد إليه في عملية الكلام، فإذا أتقن الشاعر أو المتكلم بناءه الفني فانتقى ألفاظه بحسه المرهف وبوحي من تجاربه الخاصة ونظمها في نسق فني خاص كان للصورة لديه عطاؤها المعنوي الفني الخاص الذي لا يجوز لغيره أن يدعيه، أو يزاحمه فيه، وكان القاضي الجرجاني يفاضل بين الشعراء الذين يتناولون معنى واحدًا بالصياغة الفنية "بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر"(٢) التي تدل على النضج الفني والبراعة في تشكيل لغة الشعر تشكيلاً فنيًا، وانطلاقًا من هذا المفهوم لم ينظر الجاحظ إلى القيمة الشعرية على أنها لفظ ومعنى، وإنما نظر إلى الصياغة التي تصهر المعنى فتحدث في اللفظ صورة تعبيرية، ولما كانت المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدومة ومحصلة محدودة، كان اختلاف المعاني وتنزلها في مراتب وطبقات لا يتم إدراكها بنفس الصورة فتتفاوت قدرتنا في التعبير عنها، وكذلك صياغة المعنى في الشعر تتباين مستوياتها في التعبير كتباين القيم الجمالية في الصناعة والنسج والتصوير(٣)، وقد عبر عبدالقاهر عن هذا بقوله "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فكلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ... بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ،... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن

---

(١) **الزمخشري**، *الكشاف*، ج٣، ص ٣٧.

(٢) **الجرجاني**، الوساطة، ص ٣٣.

(٣) **ماهر هلال**، *رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية*، الإسكندرية، ٢٠٠٦م، ص ١٠٨. و**حمادي صمود**، *التفكير البلاغي* عند العرب، ط٢، تونس، ١٩٩٤م، ص ١٧٠.

قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"(١).

إن التأثير الفني للصورة مرتهن بجدتها وطرافتها وتناسب أجزائها، فالزيادة والغرابة التي تطرأ على المعنى المكشوف من التأليف وتحسين المعنى هي التي تجعلها تبدو فنية خلابة، وهي التي يألفها المتلقي وتلفت انتباهه وتثير خياله، أما الصور المتداولة والمألوفة أو التي اختل تناسب أجزائها فقد فقدت قيمتها الفنية وقلّ أشعاعها فلم تعد تنفذ إلى قلب المتلقي ولا تثير بهجته ولا تمتع وجدانه، ومن شأن النفوس في كل زمان ومكان أنها إذا رأت صورة حسنة بديعة متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأقوال ...اشتاقت إلى الاتحاد بها والعكس بالعكس(٢)، والشاعر أقدر من غيره على إثارة المتعة في نفوس المتلقين عن طريق خاصية التعبير الشعري عند تصويره لتجاربه وانفعالاته، فيتخير الألفاظ والأدوات والوسائل ذات الدلالات الخاصة ويصبها في نسق تعبيري متناسب بحيث تتآزر بدلالاتها الفنية في تقديم معنى يتذوقه المتلقي،ومتى "حبب إلى النفوس واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول"(٣)، وابن طباطبا العلوي على الرغم من إيمانه بجودة الفكرة وعلو قيمتها في الشعر إلا أنه يرى أن غاية الشعر لا تؤدى إلا عن طريق المتعة الشكلية التي تظهر في البناء الفني بحلاوة اللفظ، وتمام البيان، واعتدال الوزن، "والشعر هو ما إن عري من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة"(٤)، وفي هذه المسألة- مسألة دقة الاختيار والترتيب- التي تظهر فيها المزية يقول عبدالقاهر: "فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصور والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من

---

(١) **الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*، ص ٣٨٩.

(٢) **أبو حيان التوحيدي**، *الهوامل والشوامل*، تحقيق أحمد أمين، القاهرة، ١٩٥١م، ص١٤٢.

(٣) **الجاحظ** ، *البيان والتبيين*، ج٢، ص ٨. **طبل**، *المعنى الشعري*، ص ١٨٨.

(٤) **ابن طباطبا**، *عيار الشعر*، ص ١٦.

التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، وكذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"(١).

إن الشعر قول مخيل غايته التأثير في مخيلة الملتقي عن طريق التصوير والتمثيل والتخييل لذلك فإنه يختلف ويتبدل، ويعلو شأنه وينخفض باختلاف صوره وتبدل أشكاله وباختلاف مقومات بنائه وطرق إدراكه وتذوقه، وحسن الشعر وقبحه لا يتعلقان بالمعنى العقلي المجرد بل بطريقة إخراجه وصياغته، والإبداع لا يتحقق إلا عن طريق الصورة، وإنما أُنكر على الشعر الذي تكثر فيه الحكم والأمثال نظرًا لاتصافه باللغة التقريرية وخلوه من الصورة الفنية، ولما كان المعنى الشعري القائم على الصورة لا يمكن أن يفارق تلك الصورة، أجمع النقاد على أن ناثر الصورة لا يستطيع أن يحيط بما فيها من دلالات وإيحاءات فنية خاصة حتى وإن أدّى المعنى المجرد "ولو أراد كاتب بليغ أن ينثر من هذه المعاني ما نظمه النابغة ما جاء به إلا في أضعاف كلامه"(٢)، ولسقط موضع التعجب منه، وفقد لغته الفنية التي هي سر شاعريته.

وحتمًا فإنه لا يعني إلحاح القدماء على فنية المعنى وجمال الصورة، وحسن التأليف والبناء، أن الفكرة مبتذلة لديهم، أو أن جمال الشعر عندهم جمال شكلي بحت ينبغي أن يظهر في الصور التعبيرية وإن خلا منه المضمون، بل ربطوا بين الشكل والمضمون، وبين تجسد الصور ومدى تمثلها في الوجدان، وقرنوا بين رشاقة الألفاظ وحسن مواقعها، وأكدوا على أن إحكام الصورة وإتقان صناعتها لا يكفي للحكم بجمالها ما لم يكن لذلك الإحكام والإتقان أثر في إحساس المتلقي بجمال المضمون(٣).

---

(١) **الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*، ص ١٩٣.

(٢) **أبو أحمد العسكري**، *المصون في الأدب*، ص ١٥٦.

(٢) **طبل**، *المعنى الشعري*، ص ١٦٧.

المراجع

أبو زيد، نصر حامد (٢٠٠١م) *إشكاليات القراءة*، المركز الثقافي العربي، ص٩.

الأخضر، جمعي (٢٠٠١م) *اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

إخوان الصفاء (١٩٢٨م) *رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء*، تحقيق الزركلي، المكتبة التجارية، القاهرة، ص ١٢٠.

إسماعيل، عز الدين (١٩٥٥م) *الأسس الجمالية في النقد العربي*، القاهرة، دار الفكر العربي.

الأصفهاني، أبو الفرج (١٩٦٣م) *الأغاني*، دار إحياء التراث، القاهرة.

الآمدي (١٩٦٥م) *الموازنة*، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، القاهرة.

التهانوي، محمد (د.ت.) *كشاف اصطلاحات الفنون*، طبعة كلكتا.

التوحيدي، أبو حيان (١٩٢٩م) *المقابسات*، تحقيق السندوبي، المكتبة التجارية، القاهرة.

التوحيدي، أبو حيان (١٩٥١م) *الهوامل والشوامل*، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر، القاهرة.

التوحيدي، أبو حيان (١٩٥٣م) *الإمتاع والمؤانسة*، تحقيق أحمد أمين، المكتبة العصرية، بيروت، ص ١٤٥.

الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩١٣م) *الحيوان*، تحقيق هارون، طبعة الحلبي.

الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩٦٨م) *البيان والتبيين*، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣.

الجرجاني، عبدالقاهر (١٩٥٤م) *أسرار البلاغة*، تحقيق ريتر، مطبعة المعارف، استانبول.

الجرجاني، عبدالقاهر (١٩٦٨م) *ثلاث رسائل في الإعجاز*، تحقيق محمد خلف الله، ط٢، دار المعارف، القاهرة.

الجرجاني، عبدالقاهر (١٩٨٢م) *دلائل الإعجاز*، تحقيق رضوان الداية، دمشق، ص ص: ٤٠-٤١، ١٤٥، ٣١٥.

الجرجاني، علي بن عبدالعزيز (د. ت.) *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، ط٣، الحلبي.

ابن جعفر، قدامة (١٩٧٨م) *نقد الشعر*، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي.

الجمحي، ابن سلام (د. ت.) *طبقات فحول الشعراء*، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني.

ابن جني، أبو الفتح عثمان (١٩٥٢م) *الخصائص*، تحقيق محمد النجار، لبنان، دار الكتاب العربي، ٢١٥.

الجوزية، ابن القيم (١٩٥٥م) *أعلام الموقعين عن رب العالمين*، تحقيق محي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، مصر، ص ١٨.

الجوهري، أبو نصر إسماعيل (١٩٥٦م) *الصحاح*، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، القاهرة.

حسان، تمام (١٩٧٩م) *اللغة العربية معناها ومبناها*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ص ٢١.

الخولي، أمين (١٩٣١م) *فن القول*، دار الفكر، القاهرة.

الداية، فايز (١٩٨٥م) *علم الدلالة العربي*، دار الفكر، دمشق، ص ٣٧.

الرازي، أبو حاتم (١٩٥٦م) *الزينة في المصطلحات الإسلامية*، تحقيق حسين الهمداني، القاهرة.

ابن رشيق (١٩٩٤م) *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*، تحقيق محمد قرقزان، ط٢، دار المعرفة، دمشق.

ريتشارد، وأوجدن (١٩٧٢م) *معنى المعنى*، ط١٠، لندن.

الزمخشري، محمود (١٩٤١م) *أساس البلاغة*، تحقيق عبدالرحيم محمود، دار الكتب.

الزمخشري، محمود (١٩٣٧م) *الكشاف*، المكتبة التجارية، مصر.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (١٩٨٨م) *الكتاب*، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٣، الخانجي، ص ٩، ١٢٢.

ابن سينا، أبوعلي (١٩٧١م) *الإشارات والتنبيهات*، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ص ٩٢.

صمود، حمادي (١٩٩٠م) *في نظرية الأدب عند العرب*، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

صمود، حمادي (١٩٩٤م) *التفكير البلاغي عند العرب*، ط٢، تونس.

طبل، حسن (١٩٨٥م) *المعنى الشعري في التراث النقدي*، مكتبة الزهراء، القاهرة.

طبل، حسن (١٩٩٨م) *المعنى في البلاغة العربية*، دار الفكر العربي، القاهرة.

عبدالجبار، القاضي أبو الحسن (١٩٦٠م) *المغني في أبواب العدل والتوحيد*، تحقيق أمين الخولي، دار الكتب، القاهرة، ص ١٩٩.

عبدالعظيم، محمد (١٩٩٢م) *معاني النص الشعري*، منشورات كلية الآداب، تونس.

العسكري، أبو أحمد (١٩٦٠م) *المصون في الأدب*، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المطبوعات والنشر، الكويت.

العسكري، أبو هلال الحسن (١٩٧١م) *الصناعتين*، تحقيق علي البجاوي، الحلبي، القاهرة.

عصفور، جابر (١٩٨٠م) *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*، دار المعارف، القاهرة، ص ص: ٣١٤-٣١٥.

العلوي، ابن طباطبا (١٩٢٦م) *عيار الشعر*، تحقيق طه الحاجري، وزغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة.

العماري، علي حسن (١٤٢٠هـ) *قضية اللفظ والمعنى*، مكتبة وهبة، القاهرة، ص ص: ٥٤–٥٥.

غانم، أحمد (٢٠٠٦م) *تداول المعاني بين الشعراء*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

الغذامي، عبدالله (١٩٩٤م) *المشاكلة والاختلاف*، الدار البيضاء.

الغزالي، أبو حامد (١٩٦٩م) *معيار العلم*، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ص ٧٢.

الفارابي، أبو نصر (١٩٤٩م) *إحصاء العلوم*، تحقيق عثمان أمين، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة.

ابن قتيبة، أبو عبدالله محمد (١٩٦٦م) *الشعر والشعراء*، تحقيق أحمد شاكر، ط٢، دار المعارف، القاهرة.

القرطاجني، حازم (١٩٨٦م) *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق ابن الخوجة، ط٤، بيروت.

المرزباني، أبو عبيدالله (١٩٤٣م) *الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء*، المطبعة السلفية، القاهرة.

مندور، محمد (د. ت.) *النقد المنهجي عند العرب*، القاهرة، دار نهضة مصر.

ناصف، مصطفى (د. ت.) *نظرية المعنى في النقد العربي*، دار الأندلس، بيروت، ص ٩.

هدارة، محمد مصطفى (١٩٧٥م) *مشكلة السرقات الشعرية*، ط٢، المكتب الإسلامي، بيروت.

هلال، ماهر (٢٠٠٦م) *رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية*، المكتب الجامعي، الإسكندرية.

اليافي، نعيم (١٩٩٧م) *أطياف الوجه الواحد*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

The Artistic Dimension in the Meaning Treatment of Arabic Criticism

Hamdan A. A. Alzahrani

Assist. Prof. of Arts, Faculty of Art and Humanities,
King Abdulaziz University, Jeddah, Saudi Arabia

Abstract. This research is an attempt to conduct a systematic analysis and a critical study to tackle the meaning in the Arabic heritage of criticism, by means of discussing the conception of meaning and its relation to both the Innovator (writer) and the receptive (reader). Also it studies the nature of critical ideas and positions in which this terminology is always repeated in researches of the most famous old master critics. And at the same time explaining the difference between two conceptions of meaning: general intellectual conception and special Artistic conception.

Also the research presents the relation between the meaning and the receptive, specially in the extension of meaning, its multi images, how to explain it and how the receptive can utilize the meaning by means of reproducing and innovation.

The research discusses the Meaning in the image sequence trying to clarify that meaning by intellectual and sensual image is related to the fact that meaning's idea and indication do not become clear except through artistic image and composing mode.